DIE NEUE SCHAUBÜHNE

SCHRIFTLEITER: HUGO ZEHDER

3. HEFT DRESDEN, 1. MÄRZ 1919 1. JAHRG.

FREIBÜHNE

Von Albert Ehrenstein

Etwa hundertunddreißig Jahre benötigte die revolutionäre Schallwelle für den Weg von Frankreich nach Rußland. Echoartig rückprallend, erreichte sie schließlich Deutschland und schneckt jetzt wieder nach dem Westen. Deutsche Militärkapellen spielen die Marseillaise und die Internationale — es klingt in ihrer Aufmachung wie Pratermusik. Die Zeit altert rasch. Es gibt schon Feldwebel der Revolution. Die schönsten Symbole zerfallen abgegriffen, grau; die sündige Menschheit stammelt: „Ich werd schon brav sein", beschwichtigt sich im lärmenden Wirbel etlicher fadenscheiniger Änderungen — aber mittlerweile verwittern die Ideale und Zukunftsträume im Blendwort; ehe sie durch die erfüllende Tat wahr geworden, sterben sie früh ab an der Arteriosklerose: Phrase. Wirkliche Weltänderung müßte in jedem Winkel ersichtlich sein. Aber noch sind alle Spinnwebwinkel und Marktplätze Europas von völkisch gesinnten Indianerstämmen bewohnt. Ist Besserung zu erwarten? Warum machte die „Revolutionsmode" am Ural Halt? Asien wird von Völkern bewohnt, denen Religion nicht aufgeklebt wurde, denen vielmehr das Ethos an, in die Seele drang. Die oberflächlich, anstrichsweise christianisierten Barbaren Europas müssen erst zum Gegenstand einer innerlichen Mission gemacht werden. Der Papst vergaß im August 1914, alle Kämpfenden, Tötenden in den Bann zu tun. Das Christentum kapitulierte vor dem Kapital. So muß man der Menschlichkeit mit jedem Mittel zu Hilfe kommen. Reicht Christus nicht aus, muß man Buddha und Laotse zu Hilfe rufen. Reichen Tempel und Kirchen nicht aus, müssen Schule und Bühne dem guten Zweck dienen. Es muß sein. Das Schwerste, Selbstentsagung, läßt sich nicht lehren. Der Wille zur Gemeinschaft scheiterte bisher an Kains Bruderliebe. Wir sind keine Götter. Buddha verzichtete im dreißigsten Jahre seines Lebens auf das Irdische der Erde. Der Kämpfer, Selbst-

zerfleischer Tolstoi wurde achtzig Jahre alt, ehe er sich firmte, konfirmierte, allen selbstischen Besitz niederrang, abtat, floh. Wir würden vermutlich das Alter Methusalems nötig haben, ehe es uns einfiele, auf Weib und Fleisch, Genuß und Rausch zu pfeifen. Schwer erreichbar, fast unerreichbar ist uns fleischfressenden Raubtieren die sittliche Höhe, „kleine" Anhöhe des Vegetariers, des Nichtmörders der Tiere. Altes und neues Testament, Hiobspost und Euangelium verbieten nicht den Zweckmord tierischen Lebens. Vielleicht hätte in diesem Punkte vor Generationen die Reform des Christentums und Judentums menschenerzieherisch, blutstillend, kriegsverhindernd eingreifen müssen — mit christlichen oder jüdischen Klöstern, mit beschaulichen Anachoreten oder — dekorativer — zionistischen Balletten ist uns nicht gedient.

In Wahrheit stehen Kirchen und Tempel innerst leer. Dem religiösen Menschen am nächsten, verwandt, ist der künstlerische Mensch. Aber seit hundert Jahren erstand in Europa kein Heiligtum: keine Kirche, die ein neues Kunstwerk ist — wir stolpern in den Städten immer nur über Kopien, verlogene Nachäffungen gotischer Domgebete. In Kirchen, die ein Nachhall sind gewesener großer Kirchen, schallt ein Nachhall von Gebeten in unverständlichen Idiomen; Latein und Hebräisch kreuzen sich. Aber die Inbrunst ausgestorbener Völker hört Gott nicht, nahm auch nicht an das Opfer leerer deutscher Worte, denen die böse Kriegstat folgte.

Der Mensch war immer schlecht. Den Griechen, denen Kunst und Gottesdienst eines war, den Athenern widerfuhr eines Menschenverächters perikleische Ohrfeige: er warf den Bürgern Geld an den Kopf, drückte ihnen Geld in die Hand, Theorikon, auf daß sie sich die gottgefälligen Werke und Opferhandlungen der großen Tragiker anhörten, ansähen. Perikles gab dem Publikum Gelegenheit, bei höchster Kunst nach Brot zu gehen, „zu verdienen". Es handelt sich da um mehr als das einzige wissenswerte Datum der Theatergeschichte, es war der große Versuch, die Kunst zu popularisieren, sie dem Volke zu schenken, reine, ungetrübte Kunst dem sorgenlosen Volke. Wurde damals unter blauem Himmel eine uns immer noch zu Herzen gehende, hochgipflige Volkskunst den Griechen beschert, wir Nebelmenschen,

niedergedrückt von Schlacht und Schlächtern, Hunger und allen grauen Sorgenwolken — wir haben den guten Abend noch viel nötiger. Aber über unser Volk ist der idiotische Irrsinn der zahllosen Kabaretts, Coupletkneipen, Animierdielen verhängt. Keine Zensur verbietet die Aufführung aller Operetten, die nicht Offenbach zum Urheber haben. Kein Arbeiter- und Soldatenrat erbarmt sich des Kinos, langweilige und verlogene Filme verbietend; so darf das Kinozeros auch weiterhin den Geschmack zertrampeln, die Volksseele verkitschen. Man will nicht zur Besinnung kommen, sucht im Lärm des Vergnügens, der zeittötenden Unterhaltung Selbstvergessenheit. Das Geschnarch der Biertrinker übergröhlt die schwachen Atemzüge des Geistes. Er spricht matt durch die bibelverwässernden Kirchentempel, er spricht schwer verständlich durch die tausend Dichtungen der gebildeten Klassiker aller Zeiten. Man muß dem Geist, der Vernunft Hilfe bringen — und besonders einem besetzten Volk, das, in der Hölle durchhaltend, die telefonische Verbindung mit der Weltseele erzwingen wollte. Stramme Monisten wollen die Trennung von Kirche und Staat durchsetzen. Sie haben Unrecht: diese Kirche und dieser Staat sind einander wert. In Wahrheit müssen Kirche und Staat — magere und unzureichende Kräfte — gemeinsame Sache machen, verwachsen, um aus Leuten, Staubknoten — Menschen zu schaffen. Die Kirchenstaaten, die Theokratien müßten alles Göttliche an sich reißen, das sich scheinbar außerhalb der Lehren offenbarte. Kapelle und Vortragssaal, Kirche und Bühne müssen sich in die Arbeit teilen — sonst ist die Menschheit verdammt, ewig nachzusitzen. Nicht Freibier, sondern Freibühne!

Die Ausbreitung dieser Schule im höheren Sinne — nicht der Bildung — ist zu fordern. Ein gutes Prinzip der Kirche ist nachahmenswert: es gibt noch Gotteshäuser, in denen freier Eintritt gestattet ist. Wenn die Schaubühne kein Blendwerk sein, vielmehr eine moralische Anstalt werden will, müssen alle Vorstellungen nicht nur den Diamantenbeladenen, sondern sogar den Mühseligen zugänglich sein. Das ethische Geschäft soll zum ethischen Theater werden. Die Mittel haben die Kirchen, Klöster und Kultusgemeinden, die ihre Pflicht versäumten, zur Verfügung zu stellen. Der Weg zur gottangrenzenden Kunst darf nicht

durch Zöllner, Kunststeuereinnehmer verbarrikadiert werden. Es ist ein Verbrechen, daß die Reden Buddhas nur den Begüterten erschwinglich sind, so können sie nie zur Menge dringen, auf Bedürftige wirken. Die Wucherpreise der Volksbühnen halten den Kleinbürger, den Proletarier einem Theater fern, in dem sich, über die Logenbrüstungen hinweg, Kriegsgewinner und Revolutionsverdiener die Hände reichen. Die dramatischen Moralisten der Erde, von Aischylos bis Wedekind, haben ein Recht darauf, die kommenden Menschenherzen zu formen. Der arme Gymnasiast, der bisher das deutsche Drama durch das noch kümmerlichere Medium des Deutschprofessors betrachten mußte, er atme auf im Shakespearezyklus. Der Staat, der für einen noch länger währenden Krieg sicherlich Geld aufgetrieben und Anleihe eingetrieben hätte, er möge nicht kneifen vor Theaterkartensystemen. Auf Kanzeln und Bühnen, in Volks- und Arbeiterheimen diene das gesprochene Wort nicht der weltverelendenden Handelspolitik, sondern dem Gott und dem Menschen.

MYTHOS UND ETHOS IM DRAMA *Von Max Pulver*

Die primitive Spannung, das tragische Urphänomen, schwingt im Kosmischen. Es umfaßt Kraft und Gestalt überwirklicher Mächte. Dramatisches Gesetz ist dabei nicht primär, sondern nur der Niederschlag der mythischen Sphäre: die Bindung geronnene Freiheit. Schöpferisch werfen sich urtümliche Wesenheiten aus dem Chaos. Wo sie aufeinanderprallen, wo die Grenze splittert, beschränken sich Welten, bilden sich Gesetze.

Wo emporgeschleuderte Gebärde den Zenith ihrer Flugbahn überfliegt, erkaltet sie zum Ethos.

Form gewinnen, heißt: Erlöschen des Reinlebendigen.

Nur die freie Tat ist echte Tat, nur die Handlung aus in sich geraffter Fülle des gesamten Wesens ist wahrhaft Handlung, Drama. Der lächerliche Ungedanke einer bürgerlichen Tragödie verwechselt das Traurige mit dem Tragischen, die naive Wirklichkeit des Alltags mit der primitiven Wirklichkeit des Mythischen.

Wenn der zermalmende Schritt des Schicksals verhallt, klingt im Geist des Unbeteiligten, der sich stets rettet, sein Echo nach — das Gesetz.

Drama, mythisches Geschehnis, kann nur aufbrechen vor dem Auge gläubiger Jugend: erste selbstvergessene Schau, keine Einsicht, keine Welterfahrung.

Blitze über dem machtvollen Dunkel des nächtigen Vulkans, steile Feuersäule im wogenden Ungebilde des Chaos.

Wie Eros aus der Umarmung von Himmel und Erde ersteht es als Erstgeborener dichterischer Weltgestaltung: weder Mensch, noch Gott — ein Dämon.

Raubvogelschrei über Gletschern, getürmte Wolke eines noch unbegrenzten Himmels, aufjubelnder Wehlaut treibt es dahin.

In sich selbst entzweit, sucht es in sich den anderen, im Eigenen den Feind, in der Blendung seiner Lichtfülle — seinen Schatten. Täter und Gegentäter sprossen aus gemeinsamem Mutterleib.

Eruptiv sich ausströmende Subjektivität schafft sich den Gegenspieler nach ihrem Bilde.

Ein schöpferischer Atem weht — das Schicksalslied — durch das Melos des Protagonisten wie des Chors.

Hymnisch ist sein Wesen in dem doppelten Sinne der rein lyrischen Ausstrahlung persönlichen Wesenskerns und ebenso in der Verschmelzung von Kraft und Gegenkraft zum einheitlichen Phänomen des Kampfes.

Kampf, Ringen, splitternder Aufeinanderprall der Gewalten, so tritt uns seine intensivste Lebendigkeit an.

Geistig-lebendige Mächte lodern aus den Gestalten uns entgegen. Nicht Ideen stellt es dar, wortumkleidete Popanze abstrakter Erkenntnis, noch irgendwelche Schattierungen einer letzlich statischen seelischen Atmosphäre.

Wirklichkeit tritt vor uns hin, Titanen stemmen sich aus dem Abgrund unseres Wesens auf und stürmen den Himmel, zerbrechen an ihrem eigenen Übermaß. Mythisch ist seine Art, Seele nur der Schimmer seines gesunden Leibes; das Schattenspiel psychologischer Überfeinerung bleibt ihm fremd.

Vor dem Blick des gegenwärtigen Betrachters ist das psychologische Spinnweb des Ibsenschen Bühnenwerks zerrissen.

Ethos ist das Fanal, das rot aus dem Zusammenbruch auflodert. Dieser Schrei nach Menschengüte und Menschlichkeit, Fistelstimme im modischen Machwerk, reiner Brustton in der Schöpfung

jedes echten Tragikers, hat sich für uns vielfach vor das Eidos des Tragischen selbst geschoben.
Dennoch ist das Primäre im Drama wie in allem Dichterischen das Mythische, das Ringen geistig-lebendiger Mächte, Kampf der Lebendigkeiten, nicht sittlicher Konflikt.
Mythos und Ethos verhalten sich wie ein Gesicht und sein Bild im Spiegel.
Sie sind gleich, aber inkongruent, rechts und links vertauscht.
Ein Zeitalter, das im Ethos die ursprüngliche Quelle des Dramas allein sehen will, erstarrt intellektualistisch.
Ein Zeitalter, das mit dem Nurlebendigen des Mythos seine Aufgabe zu erschöpfen glaubt, verflüchtigt sich in leerer kosmischer Rhythmik.
Wenn die Tiefe des sittlichen Gefühls letzter Maßstab jeder Produktion überhaupt ist, so wäre die Schöpfung des Künstlers doch totgeboren ohne den Atem mythischen Lebens. Nur das Lebendig-Sittliche ist dichterisch.
Epochen geschlossener Kultur, wo jede Einzelleistung Irradiation eines gemeinsamen Zentrums, auch das Periphere also zentripetal auf einen gemeinsamen Glauben zurückweist, haben sich im Mythischen stets ein Allgemeines geboten.
Dem Volksganzen, der religiös-politischen Gemeinschaft unmittelbar gegenwärtig, ist es der unbestritten tragende Grund jedes Baues.
Das griechische Drama wie die christliche Tragödie (etwa Calderon) kennen deshalb die schwierigste Vorfrage späterer Dramatik nicht. Sie bieten unmittelbaren Ausdruck einer eindeutig centrierten Totalität. Wohl liegen Blut und Glauben im Widerstreit, aber der Richter thront und waltet unfehlbar seines Amtes. Ihre Nöte verklären sich zu Notwendigkeiten, jede Frage — mit der Dynamik einer Welle emporgeschleudert — findet in der vorbestimmten Richtung ihres rhythmischen Fortgangs gültige Lösung. Sättigung ist noch in der bittersten Armut.
Unsere Zeit kennt wahrhafte Gemeinschaft nicht.
Auseinandergebrochen, zersplittert, klafft zwischen Mensch und Mensch der Abgrund.
Die Regenbogenbrücken des Brudersinns brechen unter der Last unserer erdschweren Leiber ein.

Das Zentrum des Kreises ist elliptisch in zwei Brennpunkte zerrissen. Die tragische Spannung ist erregt nicht mehr zwischen dem Peripherischen der Einzeltat und der zentralen Forderung der Gemeinschaft; Person steht jetzt gegen Person wie feindliche Burgen. Für uns tanzt die Menschenpuppe nicht mehr an den Fäden eines schicksalhaften oder himmlischen Drahtziehers.
Allein mit dem eigenen Gewissen, ohne Gott, geschieht der Zusammenprall der Geschicke. Niemand und nichts vermittelt, schlichtet. Die Verantwortung jeder Tat ist ins Gewissen zurückgestaut.
Aber wenn wir Entgötterte und auf die Erde Herabgeschleuderte sind, wenn wir dumpfe Jahrzehnte lang als naturalistische Maulwürfe blind den Grund durchwühlten, so haben wir doch erkannt, was Erde ist.
Ihre Bitternis, ihre Qual und Härte ist nicht umsonst so lang unsere Speise gewesen.
Wir wollen nicht mehr zurück in jenen limbus infantum, in das haltlose Zwischenreich, umgetriebene Nebelfetzen zwischen Himmel und Erde. Im Schoße des alten steinigen Grundes hören wir es lebendig pochen.
Wage es, bohre dich tiefer und tiefer hinab!
Das Starre lockert sich, die Dunkelheit weicht.
Feuerströme birgt dieser erstarrte Kern, schöpferische Glutmassen zucken durch sein Innerstes.
Wir haben den neuen Menschen gesehn, breit auf der Scholle wurzelnd wie ein Baum mit tief hinablangenden Wurzeln.
Nach oben wie nach unten ist uns jede Oberfläche gleich schal geworden. Wir sind in uns hinabgestiegen und haben dort geschaut, was wir vergeblich außer uns, über uns suchten: den schaffenden Atem lebendiger Kräfte.

DAS HEROISCHE IM DRAMA

Von Heinar Schilling

I. HELD UND HELDIN

„Brand" ist Prototyp eines einstmals hypermodernen Kulissenereignisses. Man hätte es in Massen-Szenen gemißbraucht, wenn Strindberg nicht gekommen wäre, der im Drama an Stelle des „Ich soll" wieder ein „Du sollst" gesetzt hat.

Denn Brand versucht nichts weniger, als sich zum Helden zu erschaffen. Prophet, Verkünder und Erlöser — wenn auch nicht Erlöster —, ist er vom Dichter als idealisierte Kraft gedacht. Ist es aber Kraft, die im Drama interessiert? Ist es Erfüllung eines Geschickes oder nicht vielmehr Unzulänglichkeit, die das Interesse der Menschheit verdient? Der Held als tragische Gestalt ist Unterlieger. Also ist das Heroische entweder besiegtes Siegertum oder schicksalbedingte Niederlage. Die Unvollkommenheiten menschlicher Möglichkeit — seien sie nun Geist, Tat, Religion oder Ekstase — sind Anstoß zum Heroismus, zur „übermenschlichen" Menschengröße, die fesselt.

Agnes ist nicht weniger als Brand, und diese Gegenüberstellung zweier Weltkugeln, deren rhythmisches Treffen und Fliehen, ist evolutionärer Dualismus des Dramas, Alternative: Mann oder Weib, Du oder Ich, Sinn oder Unbewußtheit (Un — Sinn), Geist oder Sinnlichkeit (Ungeist) — mit dieser Konträrstellung soll kein Werturteil gesagt sein, denn im Gegensatz zur sicher dramatisch lückenhaften Gestaltung dieses Konflikts fühlen wir alle die völlige Sieghaftigkeit der Hingabe bei Agnes als befreiende Übermenschwerdung — während der Geist Brand am selbstgesetzten Konflikt einschrumpft, vermenschlicht wird.

Wer — dies hier die Frage — ist der heldische Mensch? Die erlösende Erlöserin im Ungeist — oder der fallende gefällte Ingeist? Ist mit dem Sieg der Liebe oder mit dem Zusammenbruch des Geistes gegenüber Ewigem Größeres postuliert? Ist überhaupt eine Forderung das Ausschlaggebende, — vorausgesetzt, daß Ibsen nicht lediglich darstellen wollte (was wohl auch für uns heute noch als sicher gelten kann)?

Brand, der unbesiegte Geist, ist sein eigener Konflikt, — dies also wäre ein Argument für sein Heldentum. Überspannt er seine Tatforderung aus Ungenügsamkeit oder Überfülle an Kraft, — das ist die ästhetische Frage. Ich neige zu der Ansicht, daß Ibsen, — der bewußt den heroisch sich denkenden Menschen gestaltet — eine Antithese Kraft — Willen nicht hat zur Entwicklung bringen wollen und daß es ihm auf die Möglichkeit des „Willens quantum satis" ebensowenig ankam, wie auf die Lösung „deus caritatis" — daß vielmehr die Hauptforderung „Tat im Geiste" mit dem Kompromiß „Tat durch den Geist" kämpfend und diesem

unterliegend gedacht ist. Brand wäre also der heroische Mensch, der, „vom wahlverwandten Schicksal gezwungen", d. h. von der Erfüllung seiner Individualität zu den letzten Konsequenzen schrittweise und unterliegend genötigt, gegen seinen Charakter (Willen und Ethos) handelt und dadurch in den eigentlichen (sich selbstsetzenden) Konflikt tritt. Welche Gestaltung ist dieser Konflikt, in einem Augenblick des Todesnahens, in eine Frage geballt.

Agnes, die ganze Menschin, wenn auch nicht aus eigener Kraft, — die gänzlich Hingeneigte und Gebende — ist im Gegensatz zum aufsteigenden Ethos des tragischen Helden im absteigenden des Siegers gezeigt. Sie ist also untragisch in unserem Sinne (Spektakulum), da ihre Entwicklung (Evolution) eine außerhalb ihres Ich bedingte ist, somit keinen sich selbstsetzenden Konflikt enthält. Wäre ihre Krisis Konflikt (Revolution), wie es im Augenblick der Szene der Mutterschaftsentsagung vermieden wird, so hätten wir das Experiment: Ganz-Weib gegen Ganz-Mann. Trotzdem dies offensichtlich nicht der Fall ist, haben viele Ibsenianer eine solche Problemstellung herauslesen wollen, und diese Gegenüberstellung (Prototyp damaliger Mode) macht die Schule als Willensdrama. Wille wurde da gesucht oder angedeutet, wo Ethos zu stehen hat. Agnes ist also nicht als ethisch handelnder Mensch, sondern als überwindende Frau (halb Weib, halb Held) gedacht.

Bei dieser Betrachtungsweise stellt sich dieses Drama „Ich will" nicht als mißglückte, weil untragische Tragödie, sondern als Gegenspiel (Schauspiel) zweier Vollendungen dar.

Es ist zu lernen, daß es nach der Auffassung der Moderne möglich ist, in diesem Ausgangspunkt des Menschlichen Zweiheit zu postulieren. Strindberg kann — in der Erkenntnis dieser damals unbekannten Problemstellung — für das unklare „Ich will" das vollendete „Du sollst" setzen und damit zur wahren Tragödie zurückkommen. Die Frage: Ich oder Du — man kann auch formulieren: Einheit oder Zweiheit — taucht, wie wir sehen, schon vor Strindberg, also zum erstenmal im neuen Drama, in der Konfliktstellung des „Brand", auf. Ibsen weiß noch keine lösende Klarheit (wie etwa Kokoschka in „Der brennende Dornbusch"), aber er deutet an, daß der heldische Mensch — also ein Un-Ganzer, weil tragisch durch den eigenen Zwiespalt —

einer Ganzheit nur gegenspielend gegenübertreten kann; wenn er versucht hätte, Agnes als Heldin — also als Nichtsiegerin — zu gestalten, wäre eine Einheit dieser Individuen unmöglich gewesen. Ihn leitete die Erkenntnis oder Ahnung, daß ein Mensch nur im Plural (des Ethos und der Zweiheit) siegen — und nur in der Einsamkeit (der Tragik oder der Einheit) unterliegen, daß heißt Held sein kann. (Schluß folgt.)

GEBÄRDE UND TON IN DER SCHAUSPIELKUNST

Von Friedrich Sebrecht

Die Schauspielkunst hebt sich vor anderen Künsten durch betonte Körperlichkeit ab. Daher war es möglich, daß hier die Naturkopie, schon ehe sie als konsequente Literaturdoktrin sich gebärdete, in einzelnen Vertretern und Gruppen gedieh, dann aber, als die Wirklichkeitsnachahmung zur einzigen Möglichkeit der Kunst ausgerufen wurde, hier ein phantasieloses Nachbilden des Tatsächlichen am wildesten wuchern und Geste und Stimme bis auf die Ausdrucksarmut des Alltags herabgeschraubt werden konnte. So verwischte man die Grenzen von Dasein (freilich nicht von: Sein!) und Schein.

Sein ist Seele. Schauspielkunst aber: Seele in bewegter Verkörperung. Gestalten, die Menschen scheinen wie wir, wirren und treiben in buntem Spiel durch-, für-, gegeneinander, lösen und binden sich gleich den Elementen der Chemie, scheinbar chaotisch (so scheint auch das Leben —) und dennoch kosmisch geklärt, organisch geführt durch den geheimen Willen des Dichters, der über und in dem Spiele schwebt, gleich einer Allkraft, einer Ideen- oder Gottgewalt, wie wir sie hinter dem Schattenspuk des Lebens, um nicht zu verzweifeln, glauben und anbeten.

Die Schauspielkunst schenkt dem Künstler das lebendigste Instrument, den menschlichen Leib. Tausend Möglichkeiten der Formung von Seelenprozessen sind in diesem unendlich beweglichen Stoffe dargeboten. Was ist nun Schauspielkunst? Worin malt sich das Seelische am deutlichsten ab? Etwa in der Musik der Stimme? Ist sie es, die den Darsteller aufschwingt in das Reich der Erdichtung? Und wirken Geste und mimisches Gebaren nur als begleitende Hilfe, — ein Mantel für den Gesang der Sprache?

Man weiß heute wieder, daß keine Darstellungskunst besteht ohne hohe Pflege des Redewerkzeugs. Die Sprache muß gehorsam dienen vielfachsten Forderungen des Dichters: Tönungen, Akkorde, Akzente, Schattierungen, Anstiege, Abstürze, Wildheit und Gebundensein.

Aber Rede ohne Geste wäre Atem ohne Körper. Es ist ein Irrtum des Schauspielers, wenn er, verführt durch das junge Wortpathos unserer Dichter, alles der Sprache gibt. Das klingende Wort ist nur eine einzige Dimension der mehrdimensionalen Bühne, in deren Gestalten Seelisches übertragen werden will.

Rhetorik auf der Bühne tötet.

Jede Schauspielkunst wurzelt im Körperlichen. Auch diese Kunst ist kindhaftes Spiel: Lust an den vielen Rhythmen menschlichen Erleidens. Diese spielende Freude setzt sich zuerst in Leibliches, Elementares um, erst zuzweit in Wort. Denn auch das Wort ist nicht mehr als im Ton vergeistigte Gebärde. Und die Gebärde steigt auf zu Klang und Wort, nicht umgekehrt. Niemand wird Klage sprechen und dann erst sichtbar die Trauer spiegeln, die den Schmerzruf erzeugte. Seelisches wirkt auf Körperliches. Dieses gebiert den Ausdruck und an ihm, an der leiblichen Gebärde, entzündet sich der gesprochene Ton.

Landläufig täuschen sich darin viele Schauspieler. Das Theater will eine wesentlich motorische Kunst. Entladung gestauter Seelenspannungen bleibt Sinn und Zweck. Nerven, Adern, Blut und die aus ihnen herschwingenden Bewegtheiten und Bewegungen werden Träger solcher Entspannungen. Redet aber der Schauspieler und sind Nerven und Adern tot, so stockt der heimliche Triebstrom, dessen Funken auf den Zuschauer hinüberspringen und ihn zu analogem, wenn auch physisch rudimentärem Mitschwingen aufreißen.

Jede schauspielerische Einzelschöpfung wird sich in der leibhaften Geste erzeugen müssen. Wenn eine neue Schauspielkunst werden soll — und ihre Apostel *sind* bereits —, so fängt sie notwendig bei der Erschaffung der Gebärde an. An einer senkrecht aufgesteilten Hand, deren Finger gleich den Saiten einer Harfe sich gliedern, wird der Ton der Stimme so und nur so sich anklingen müssen. Aber nicht wird aus dem Ton die eine

Geste gefunden werden können. Ton ohne Geste aber würde Seele sein, die nicht in einen Körper hineingeboren wäre.

Seele an sich ist unendlich. Irgend ein Affekt kommt irgend einer Spiegelung in dieser Flut gleich. Sie bestimmt sich selbst im Stadium des leiblichen, sicht- und hörbaren Ausdrucks. Der Vielklang der Sprache ist der Unendlichkeit der Seele näher, wenn auch sie körperlich und endlich bedingt ist wie die Gebärde. Diese umreißt, individualisiert. Je bestimmter darum die Mimik des Körpers, um so fester der Gesamtausdruck, also auch das tönende Wort.

Nie wird ein Schauspieler das Zittern verschleierten Schmerzes in die Stimme hineinfühlen können, ohne zugleich ein krampfhaft gerecktes Schüttern sich auch physisch aufzuzwingen. Die hinwehende Melancholie eines vom Leben Träumenden kann in der Stimme nicht versinnlicht werden ohne ein groß geöffnetes Auge, in dessen Dunkel rätselhaft Wüste und Unendlichkeit sind.

Aber eben darin erscheint das Wesen des reinen Schauspielers, daß solcher Zwang ohne Gewaltsamkeit ist und hervorgeht aus seiner eingeborenen Notwendigkeit, Seelisches körperlich zu entspannen und sich selbst zu wandeln in der Vielheit aller möglichen triebgestauten Menschlichkeiten. Nur diese Verankerung im Körperlichen bewirkt die eindeutige, fast traumwandlerische Sicherheit, die den Schauspieler durch das Wesen seiner Rolle schweben läßt und ihn hütet vor den vielen Hemmungen, die um und gegen ihn sind. Aus seinem eigenen Spiele, in das er sich hineinsteigert, anfänglich wissens- und willensmäßig, dann immer mehr gleitend und wie auf Wellen getragen, fließt ihm die Kraft autosuggestiver Einbildung, ohne die das Dargestellte Rolle bleibt, nicht Fleisch und am wenigsten Sein wird. Daß das eigentliche Werden der schauspielerischen Formung vor der Aufführung liegt, bleibt hier nebensächlich, weil der Prozeß, durch die Wiederholung zwar zuweilen geschwächt, dafür automatisch gesichert, sich ungefähr in gleichem Laufe abrollt.

So aber wird die neue Schauspielkunst sich am fruchtbarsten anbauen, wenn sie bei der Erneuerung der mimischen Gebärde einsetzt und eine strenge, in allen Stufungen gehorchende Sprachkultur dieser zu Diensten gibt. Der Weg wird gefunden werden; denn wir wissen das Ziel!

LYRISCHE ODER ARCHITEKTONISCHE BÜHNE?

Von Adolf Behne

Was charakterisiert den Spielplan der deutschen Bühnen? — Daß Halbdichter, Vierteldichter und namentlich Literaten serienweise gespielt werden, daß aber die paar Dichter, die wir haben, ihren Fuß nicht auf die Bühne setzen dürfen ... nicht Hermann Essig, nicht Arno Holz, nicht Else Lasker-Schüler.

Diese jämmerliche Tatsache ist so allgemein und so dauernd, daß in ihr irgend eine Notwendigkeit verborgen sein muß.

Unsere besten Bühnen — die deshalb nicht schon gute Bühnen sein müssen — sind privatkapitalistische Unternehmen. Dichter aber sind stets Rebellen. Die Halbdichter, Vierteldichter und Literaten sind gute Unterhalter, um so bessere, je krassere Kritik sie zu üben — scheinen. Wie „frech" man in der „Kritik" sein darf, ohne den Zusammenhang mit dem Publikum zu verlieren, zeigt Karl Sternheim. Dichter sind weniger arrogant, aber — gefährlicher. „Sternheim" nennt sich das beste Futter für „literarische" Bühnen — Holz, Essig, Lasker-Schüler setzen Reinheit voraus — und bleiben daher von den Bühnen fern.

Nun wird jetzt die These aufgestellt: die Bühne, die wahrhaft Kunst ist, müsse sich von der Literatur emanzipieren. Die Verschweißung von Dichtung und Bühnenkunstwerk sei zwar sehr alt, aber trotzdem sachlich ungerechtfertigt. Das Bühnenkunstwerk sei eine Welt für sich, geformt nach eigenen Gesetzen aus Farbe, Form, Licht und Klang. Die Dichtung, gleichfalls ein eigener, besondrer, anderen Gesetzen unterworfener künstlerischer Organismus, könne nur als Fremdkörper in das Bühnenkunstwerk eingepfropft werden, dieses schädigend, sich selbst nicht nützend.

Theoretisch sehr schön und sauber aus Begriffen herausgeklaubt. Aber schon beinahe mehr schüler- als schulmäßig. Auf diesem aussichtsreichen Wege der Spaltung können wir noch viel erreichen, bis wir schließlich, statt der Einheit Kunst, an welcher freilich diese Theoretiker zweifeln, zwei Dutzend streng getrennter, einzelner und selbständiger Künste — ich würde sagen: Kunstreste! — und damit zwei Dutzend bequemer Schulfächer haben. Es ist, um dieses ideale Ziel zu erreichen, nichts

weiter nötig, als endlich konsequent ein jedes Mittel künstlerischer Wirkungen zu isolieren, zu einer „Kunst" selbst zu machen.

Wohin würde die Verfolgung dieser Methode unsere Bühne führen?

Zu einer Form, die weit besser längst schon existiert: im Variété. Das neue Bühnenkunstwerk würde aber dessen Vitalität nicht erreichen, weil es ersticken würde im lyrisch-malerischen, passiven Einerlei, ohne die fabelhaften akrobatischen und gymnastischen Möglichkeiten des Variétés. Selbstverständlich ist auch das Variété heute nur sehr selten auf der Höhe des Möglichen. Hier sollten in der Tat die Mittel Farbe, Form und Klang zu noch viel intensiveren, phantasievolleren Wirkungen ausgenutzt werden. Und daß ebensosehr das Theater einer resoluten Auffrischung seiner Mittel bedarf, ist wohl jedem klar, der einmal den wunderbaren Beleuchtungsapparat oben in den Soffitten mit seinen strahlend leuchtenden Seidenbändern in Tätigkeit gesehen hat, von dessen unglaublicher Pracht dann nur ein schwacher Reflex auf naturalistische Kulissen und Möbel fällt — als Stimmung: Abendrot, Mondschein, Sonnenaufgang. Wenn mans sieht, möchte man die Bühne umkehren!

Der Versuch eines „Bühnenkunstwerkes an sich" scheint uns unfruchtbar. Um in einer reinen, d. h. unliterarischen, Form zu erscheinen, würde dieses doch eine jedesmalige Improvisation geistreicher Spieler voraussetzen. Bei dem Versuche des „Sturm" in Berlin, das Bühnenkunstwerk der Theorie zu verwirklichen, wurde diese Konsequenz indessen nicht gezogen, vielmehr wurde auch ihm eine Dichtung zugrunde gelegt — diese Dichtung August Stramms dann aber von seinem traurigsten Epigonen zu einem „Textbuche" umgearbeitet. Beweist nicht diese Inkonsequenz allein schon die Unfruchtbarkeit der Lehre, deren praktischer Vorführung ich leider nicht beiwohnen konnte — weshalb ich mich über die Ausführung jeden Urteils enthalte?

Sehr bezeichnend ist aber auf alle Fälle die Wahl des Stückes. Von den 7 Dramen August Stramms wählte man jenes, das vor allen anderen betont erotisch ist: „Sancta Susanna". An den weitaus wichtigeren kosmischen Dichtungen ging man vorüber. — Warum? Weil das Bühnenkunstwerk, wie es der „Sturm" vertritt, mit innerer Notwendigkeit nur wieder einmünden

muß in jenes allgemeine lyrische Gewoge, das er ganz zu Unrecht als „Expressionismus" auszugeben versucht. So hat der „Sturm" die Malerei in den lyrischen Sumpf Rudolf Bauers, die Dichtung in das ohnmächtige lyrische Gezappel Lothar Schreyers „geführt".

Farbe, Form und Klang — sie sind und bleiben Mittel. Sie erhalten ihren Sinn, ihre Reinheit und ihre Spannung erst durch eine bauende geistige Idee. Ohne diese enden sie im Nervenreiz, im Kitzel, bleiben sie malerische und klangliche Nur-Lyrik. Überall aber, wo diese Sorte Lyrik sich austobt, ist schwüle und schmalzige Erotik zur Stelle — eine dicke Erotik, für deren „künstlerische Verklärung" wir uns bestens bedanken, im Bühnenkunstwerk nicht minder als in der Malerei und in der Dichtung.

Das Variété besiegt die drohende Gefahr langweiliger, ewig-malerischer Impressionen durch körperhafte Aktivität, Lebendigkeit, Abwechslung, Form und dressierte Strenge.

Das Theater mache die reinen Mittel des Bühnenkunstwerkes zu Ausdrucksformen einer künstlerischen Idee! Solange es freilich Literaten aufführt, wird es zu dieser seiner eigentlichen Aufgabe nicht gelangen. Wenn es aber Dichter, Künstler, aufführt, stößt es notwendig darauf. Wir wollen kein lyrisches Theater, wir wollen ein architektonisches Theater, das aller Mittel sich bedient und jedem seinen Platz zuweist, erfinderisch und voller Phantasie, ohne Zimperlichkeit, nicht nachahmend, sondern schöpferisch. Dieses Schöpferische erreichen zu wollen durch Verselbständigung des Apparates, scheint uns ein verkehrter Weg. Die Verselbständigung des Bühnenapparates zu einem neuen „expressionistischen" Kunstwerk ist so närrisch wie die Verselbständigung etwa der Kanzel. Auch das Theater ist eine Kanzel, die Wert erhält durch den Geist, der sie benutzt. Es ist überflüssig, zu untersuchen, ob das Drama an sich der Bühne, der Sichtbarwerdung, bedarf. Das wahre Drama, das stets von architektonischem Geiste ist, bedarf vielleicht nicht der Bühne, aber es hat ein Recht, die Bühne zu beanspruchen. Denn ganz wirkt seine verborgene Architektonik sich erst aus, wenn sie auf der Bühne sichtbare Architektur wird, wozu wir freilich statt des malerisch-lyrischen Geschmacksregisseurs eines

neuen Regisseurs bedürfen, der, am besten geschult an Paul Scheerbarts „Revolutionärer Theaterbibliothek", kubisch-architektonisch schafft!

Das Publikum ist zahllos da, in Hülle und Fülle die Theater, die Dichter fehlen nicht ganz — wo bleibt der Direktor, der mit Essigs „Schweinepriester" den Anfang macht?!

DER ABTRÜNNIGE ZAR *Von Carl Hauptmann*

Unveröffentlichte Legende in 5 Akten

4. Akt 5. Vorgang

Weites Ackerfeld. Links halb quer ein Wiesenrain, in dessen halber Tiefe ein Birkenbaum ragt.

Erste Szene

Zwei Landleute, Mann und Weib, stehen vorn am Ende des Feldes, haben soeben die Egge hinter sich herangezogen, lösen die Gurten.

Das Weib

O, daß es wieder einmal Abend wird . . . und die liebe Sonne hinter den Erdrand sinkt . . .

Der Mann

Wer arbeitet, weiß nichts von Zeit . . . so ein Tag ist hin wie mit Eulenflug . . . niemand hat seinen Flügelschlag gemerkt . . . (der Mann hat das Weib plötzlich umschlungen, und sie stehen und küssen sich, lachen sich an, umschlingen und küssen sich wieder, lachen einander wieder zärtlich an; dann sieht sich der Mann plötzlich scheu um) Ein sonderbarer Heiliger das . . . er sitzt schon Tage da drüben . . . greift Ähren vom nahen Gewende . . . knabbert Körner aus . . . sehnt sich nach dem Monde, wenn die Nacht kommt . . . und am Tage liegt er wie tot da . . .

Das Weib

Er sieht aus wie einer, der Tote lebendig machen möchte, wenn er es mit seiner Knute könnte . . . den Mond herunterholen möchte, wenn er es mit seinen harten Gewalthänden könnte . . . und hat doch, scheints, hohle, verzehrte Augen . . .

Der Mann

Sieh nicht hinüber . . . er erhebt sich . . . womöglich kommt er . . .

Zweite Szene

Der eiserne Zar

(— hudligen Haars, verwilderten Barts, zerschlissenes, verblichenes Bettlerhemd mit Strick, barfuß —, der am fernen Raine gelegen hat, ist unter der Landleute Worten aufgewacht, hat Kopf und Schultern erhoben; er ruft herüber)

Bringt nicht der Abendwind schon die Glocken von der Zarenstadt herüber . . . (er ist aufgesprungen, hat sogleich auch seine Knute mit vom Boden genommen)

Das Weib

Du, Mann . . . dieser Mensch rührt mich . . .

Der eiserne Zar

(kommt mit langsamen Schritten näher, dabei rufend)

Man kann nicht ewig bloß von Körnern leben . . . habt ihr nicht noch einen Schluck Wasser bei euch . . .

Das Weib (rufend)

O ja, Herr . . . (sie geht zu Flasche und Tasche, die am Boden liegen und hebt den Krug)

Der eiserne Zar (beim Näherkommen)

Nämlich . . . wenn man hin sinnt . . . und her sinnt . . . hinauf ins Licht . . . hinab in die Hölle . . . man kann das Weltreich nicht ausmessen . . . und auch wenn man mit dem langbeinigsten Fuchse die Erde umrast, sitzt man im Grunde immer nur auf demselben Flecke . . . möchte den Mond in den Händen haben . . . und ehe man sichs versieht, weinen die eigenen Augen vor brennendem Durst nach etwas, was keinen Namen hat . . . ja . . . (er eilt, gierig auf den Krug starrend, nahe) man muß wenigstens wieder ein paar Schluck Wasser trinken, sonst vertrocknen selbst die Tränen . . .

Das Weib (sehr freundlich)

Trinke dich satt, Herr . . . du hast Tag und Nacht dort im Felde an derselben Stelle gelegen . . .

Der eiserne Zar
(zwischen gierigem Trinken)

Tag und Nacht . . . Tage und Nächte . . . die Sommernächte im Reiche eures neuen Zaren Bava sind warm . . .

Das Weib

O, mein Gott . . . ja . . . bald unser neuer Zar Bava . . .

Der Mann

Ja, lieber Herr . . . bald unser neuer Zar Bava . . . der eiserne Zar war erhaben . . . aber der Held Bava, der jetzt unser neuer Zar wird, ist noch siebenmal erhabener als der Abtrünnige . . .

Der eiserne Zar
(bemüht sich, dem Kruge den letzten Tropfen zu entnehmen)

Ich bin so durstig . . . ich muß den kleinsten Spritzer Wasser schlürfen . . . (er leckt an seinen Fingern) hahahaha . . . der Krug ist total leer . . .

Das Weib

Es schadet nichts, Herr . . . wir kommen jetzt heim . . . und können neu schöpfen . . .

Der Mann

Warum sitzt Ihr denn eigentlich so müßig, Tag und Nacht . . . dort immer am Feldraine . . . schlaft oder starrt . . .

Das Weib

Aber Mann . . . vielleicht ist des Herrn inneres Tun und Sehnen auch Arbeit . . .

Der eiserne Zar
(pfiffig das Auge verziehend)

Hahahaha . . . ihr . . . die ihr euch ewig umarmtet und küßtet . . . ich habe es wohl gesehen . . . ich hielt nur die Hände immer ausgestreckt . . . aber ich konnte es nicht berühren . . . ach, keine Worte taugen . . .

Der Mann (verlegen)

Ja, Herr . . . du hast recht gesehen . . . wir haben unser Feld geeggt . . . und jedesmal, wenn wir das Feld hin und das Feld her uns gemüht hatten . . . und wieder am Ende waren, küßten wir uns zum Lohne . . . unsere Worte sind

notdürftig . . . auf große Worte verstehen wir uns auch nicht . . .

Der eiserne Zar
(kühn über die Felder hinblickend)

Die Glockenklänge von der Zarenstadt tosen schon aufrührerisch herüber . . .

Der Mann

Wir gehen jetzt der Stadt nahe, Herr . . . wollt Ihr nicht heute auch in die Zarenstadt hinein . . .

Der eiserne Zar
(der sich in seinem kühnen Blicken über die Felder gar nicht hat stören lassen, plötzlich wieder hastig und gierig)

Könnt ihr mir nicht auch ein Stück Brot geben . . . nämlich . . . ein Verhungerter wie ich hat zu laute Stimmen und zu helle Gesichter in der eigenen, dunklen Höhle . . . kann sich nicht leicht auf Volk und Lärm und Prunk und Straßengetümmel einlassen . . . ich bin noch immer nicht ganz erweckt . . . (das Weib hat seinen Korb niedergestellt und kramt darin) aber wenn ihr mir ein Stück alltägliches Brot gebt, dann erwache ich ganz zu dem lauten, alltäglichen Leben . . .

Das Weib (ihm Brot reichend)

Ihr redet sonderbar, Herr . . . hier nehmt und eßt . . . eine harte Brotkante . . . die Mittagssonne hat sie gedörrt . . . ein Hungriger vermag sie wohl noch zu zermalmen mit harten Zähnen . . . hört Ihr . . . der Kuckuck ruft jetzt vom Walde herüber . . . freilich, drinnen in der Zarenstadt wird heute kein Schweigen sein . . . da herrscht jetzt die größte Freude . . .

Der Mann

Mancher wird drinnen auch fluchen oder weinen . . .

Das Weib

Ja . . . der Jüngling Kleophas . . . dieser Aufwiegler . . . wird schon fluchen, der den Helden Bava in seinem Bette meuchlings ermorden wollte . . . und den sie in Ketten legten . . . und ins unterste Verließ brachten, weil der Held Bava ausdrücklich hieß, ihn nicht hinzurichten . . . sondern

ihn langsam zu Tode zu martern, wenn er selber erst die Zarenkrone auf dem Haupte trüge . . .

Der Mann

Und vielleicht werden die verlassenen Töchter des eisernen Zaren weinen, wenn die überhaupt noch am Leben sind . . .

Der eiserne Zar

(hat dem Sprecher die Worte stier vom Munde gesogen und sie fiebernd nachgesprochen)

Und vielleicht werden die verlassenen Töchter des eisernen Zaren weinen . . . wenn die überhaupt noch am Leben sind . . . (er versinnt sich jetzt ganz für sich)

Fünfte Szene

Das Weib

(— während sie beide abgehen —, immer noch zurückzögernd und scheublickend)

Er kämpft einen Kampf, Mann . . . du bist blind . . . es ist etwas Erhabenes in ihm . . . Tränen stürzen aus seinen Augen . . . er wischt sich beständig die Augen mit seinen harten Händen . . .

Der eiserne Zar

(ist ein Stück stier auf die Zarenstadt zugegangen, hat sich plötzlich auf den Wiesenrain hingeworfen)

Das Weib

Sieh, Mann . . . als wenn er ränge, Dämonen in sich zu bezwingen . . . und er bezwingt sie . . . siehst du . . . er reißt sich gewaltsam zurück . . . nagelt sich fest an auf die Erde . . . als läge er jetzt richtig wie ans Kreuz genagelt . . . und starrt wieder in die Mondscheibe auf . . .

Der Mann

Ein Narr . . . der in einem Augenblicke töten möchte . . . wer weiß . . . seinen Feind töten möchte . . . und in demselben Augenblicke auch Gott umarmen . . .

Das Weib

Auch Abraham rang mit Gotte, Mann . . . und auch Abraham hätte Gott vielleicht im Eifer erschlagen, wenn nicht Gott

Gott war . . . und Abraham nur eben der Mensch Abraham . . .

Der Mann

Weise Reden fließen dir immer von deinen Lippen wie Honig . . .

Das Weib

Die Arme hat er ausgespreitet . . . sieh . . . den Leib lang gestreckt . . . den Kopf zurückgeworfen . . . so liegt er in Kreuzesform . . . und man hört sein Stöhnen . . .

Der Mann

Es ist ein unheimlicher Gewaltmensch . . .

(Man hört

den eisernen Zaren

halb sprechen, halb mit zitternder, rauher, erzwungener Stimme noch unverständlich psalmodieren; dann hört man Worte)

In deiner Himmelshöhe,
Einsamkeit . . .
du hast Licht und Dunkel,
beides ausgestreut . . .

Das Weib (scheu)

Sein Stöhnen geht in einen Gesang über . . . der Gesang bebt wie lauter Herzensschreie . . . ich mag es nicht anhören . . . es ängstigt mich . . . (die Landleute gehen scheu von dannen, die Gesichter rückgewandt)

Der eiserne Zar

(singt bebend und mächtig)

Wer kann das Dunkel greifen
wie Kohle in die Hand . . .
wer kann dein Licht vom Dunkel scheiden
bis zum fernen Himmelsrand . . .
Ein Mensch bin ich und liege
in Nacht und Gras . . .
und härme mich und trachte . . .
weiß nicht nach was . . .
Grausam war ich,
war abgewandt . . .
jetzt kehre ich heim
ins alte Zarenland.

Siebente Szene

Der eiserne Zar

(reibt sich plötzlich die Augen, blickt jäh um sich, springt auf)

Wer . . . wer liegt hier neben mir . . . wer weckt mich denn auf . . . nein nein nein . . . da liegt die alte Zarenstadt im Festtrubel . . . ich kann keine Paradiese mehr in die blanke Mondscheibe träumen . . . dazu ist jetzt nicht mehr Zeit . . . der Held Bava feiert heute dort Feste . . . morgen wird er sich krönen lassen . . .

Der rechte Bettler

Warum willst du so jäh aus dem Schlafe fahren . . .

Der eiserne Zar

Wie . . . was geht das dich an, Bettelmann . . . du wirst mich niemals durchschauen . . .

Der rechte Bettler (lächelnd)

Du machst ja ein Gesicht, als wolltest du den kommenden Zaren Bava mit deiner Knute erschlagen . . .

Der eiserne Zar

Wer bist du, daß du mich aushorchen möchtest . . . hahahaha . . . Bava mit meiner Knute erschlagen . . . hahahaha . . . ich habe eben nur diese Knute noch bei mir, für den Fall, daß mich die Hunde ankläffen . . . warum zweifelst du in deinen Augen . . . und blickst dreist an mir herum . . . ich vertrage noch immer keinen Herrenblick . . .

Der rechte Bettler

Du hast doch sicherlich auch einen Dolch unter deinem Hemde verborgen . . .

Der eiserne Zar

Nein . . . als ich auf meinem Leibfuchse fortfloh, habe ich mir nur noch diese Knute beigesteckt . . . (er starrt gierig nach der Zarenstadt, von der jetzt Gesang herüberschwillt)

Der linke Bettler

O, dieser Glanz in der Ferne . . . o, dieser Jubel dort in der alten Zarenstadt . . .

Der rechte Bettler

Du hast also wirklich keinen Dolch unter deinem Bettlerhemde verborgen . . .

Der eiserne Zar

Nein . . . alle Gewalttat gegen Menschen habe ich abgeschworen . . . nur frage nicht weiter . . . verschlaft ihr ruhig die Nacht im Felderfrieden, wenn ihr heilige Leute seid . . . mich treibt die Neugierde doch jetzt auf die Spur des neuen Zaren . . . ich muß jetzt in die alte Zarenstadt hinein . . . (er stürzt mit wilden Sprüngen fort)

Achte Szene

Der linke Bettler

Der weise geworden ist, ist noch nicht weise geworden . . . der Entsagende hat noch nicht entsagt . . . siehe, Gott . . . er stürzt fort . . . (lächelnd) nimmt den Gottesmantel mit sich . . . will sich gar in deinen Gottesmantel hüllen . . . läuft . . . von dem alten Machtwahn jäh verlockt . . . Vater . . . vergib ihnen . . . sie wissen nicht, was sie tun . . .

Der rechte Bettler

Er blickt nicht zurück . . . der Lichtschein der Zarenstadt zieht ihn zu sich wie das Meer den Lemming . . . er denkt, das Letzte zu verpassen . . . alle irren so . . . sie können nicht schnell genug den Wahn der Leerheit greifen . . .

Der linke Bettler

Vater . . . vergib . . . ich schlummre schon . . . der heutige Weg war weit . . . aller Erdenweg ist steinig . . .

Der rechte Bettler

Die Mondscheibe ist bleich . . . und blendet doch . . . wie die Erde dämmerhell unter den blassen Sternen schimmert . . . totenstill sind die weiten Felder . . . auch ich schließe die Augen . . . über uns und um uns ist sanftes Licht durch alle Räume ausgegossen . . . (der Vorhang fällt)

BERLINER THEATER

Von Max Herrmann-Neiße

Daß historische Dramen alten Stils fast alle für uns unerträglich sind, liegt an der üblichen Stellung zum Begriff Geschichte überhaupt. Langweilig, weil für künstlerische und menschliche Wertung unfruchtbar, muß eine Überlieferung

bleiben, die den Stoff des Geschehenen als unantastbar, gerade in seiner Erstarrung zu respektierend, spiegelt. Das ergibt dann in Wissenschaft wie in Kunst solche von Anfang an toten Gebilde, Einbalsamiertes, Abhandlungen von stocksteifer Gefrorenheit und säuberlich geschiente, verstaubende Literatur. Die Möglichkeiten dieses Gebietes aber beginnen, wenn die Dinge als ständig im Fluß befindlich erkannt, wenn die Fakten nicht als Bestätigung, sondern als Antrieb genommen werden. Wo vom historischen Drama alten Stils Nichtvergängliches geleistet ist, gründet sich die Leistung auf der stets lebenskräftigen, immer wieder in neuem Blut pulsenden Potenz ihres Gehalts an Beschwingung, so daß sich Vergangenheit nicht antiquarisch konserviert, sondern ein bestimmtes Exempel von allgemeiner Geltung Leuchtkraft behält. Der Götz, Büchners „Danton", der „Florian Geyer" etwa fassen so Gegenwart und Zukunft in sich. Und das historische Drama neuen Stils müßte nur mit den neu errungenen Mitteln diese Konsequenzen weiter fördern, noch entschiedener und unmittelbarer die Triebe und Motive der historischen Ereignisse herausdrängen, den Schwindel des äußeren Zeremoniells der Vorgänge und die dogmatische Anmaßung seiner Institutionen noch grundsätzlicher vernichten und mit sicherem Instinkt das Stück Gott oder Teufel, das in jedem „Welthistorischen Moment" steckt, zu rückhaltloser, direkter Offenbarung zwingen.

Strindbergs *Luther-Werk* hat solche unbedingte Freiheit nicht. Was dem Sachverhalt Luther anhaftet, daß er nämlich ein typisch deutsches Versagen im Revolutionären bedeutet, das Verdumpfen eines hoffnungsjacheren Auffahrens im Beruhigt-Bürgersamen, Angepaßten, Konzessionierten und vor allem das plumpe Vorgreifen einer Situation gegenüber, die zur universaleren geistigen Welt-Revolution reifte, — dieses Negative bemächtigte sich auch Strindbergs Neuschöpfung Lutherscher Kampfkomplexe. Seine Szenenreihe setzt mit einem starken Bilde ein: der junge Luther wird in den Vergewaltigungen elterlicher Zucht gleichsam gewürdigt eines Zeichens seines unendlichen Schicksals, da die Mächte der Zeit ihm leibhaftig nah sind und der Knabe die Weihe des Wahrheitsmartyriums empfängt. Dieser Auftakt besitzt die schwere Glut erlebter Geisteseinsamkeit, des eignen Ringens und Sichbehauptens Schmerz und Glorie, und wenn da die Mutter in der stieren Grobschlächtigkeit unbewußten Widerstandes sich rächt für des Kindes unwegsame Überlegenheit, hat Strindbergs Erfahrung im Psychologischen ein erschütternd schlichtestes Manifest. Aber dann geht das Überzeitlich-Konstante immer mehr im Tagesgebundenen, das Seelische immer mehr im Buntdruck unter; der Faust, der zuerst als elementarer Dämon einer Zeitstimmung apokalyptisch aufgeisterte, verblaßt zum banalen Stichwortfaktotum, und die Katakombenluft des Panoptikums maukt um Szenen, die schließlich die handgreiflichen Lebende-Bild-Apotheosen wagen. Und dort, wo der umwertende Empörer Strindberg hätte erst recht beginnen können, wo Luther den wirklich revolutionären radikalen „Bilderstürmern" in den Rücken fällt, wo er in ehelicher Verbiederung zu einem Familienideal sich degradiert, dort hört Strindbergs Dichtung vom Luther leider auf. Zwischendurch freilich gibt es Lichtblicke: Berserkern eines Unbands, Vatertrotz und Sohnestrotz aufeinanderprallend und der

eine im andern gleichen Blutes Wildnis ehrend, des verseuchten Ulrich von Hutten aufbegehrende Melancholei, und die derben Striche einer nur die Quintessenz aufpressenden Malerei sind geeignet für die Propaganda eines bestimmten historischen Willens. Diesen tatsachenfesten Stil hatte die Aufführung der Volksbühne mit einer im guten Sinn volkstümlichen Geradheit und Kompaktheit. Kayßlers Luther war im Ton ein wenig getragen, im ganzen aber von rechtem Guß und glaubwürdig der Schwerblütige, hartnäckig seine Sach' Durchtreibende und zuverlässig Treuherzige. Rudolf Lettinger machte aus dem Vater Luther einen erdechten Typ, Adele Sandrock ebenso kernig die Mutter, einfältig, störrisch und rauh. Guido Herzfelds Faust schlurfte aus unterirdischen Moderreichen herauf, umwittert von pergamentner Zähigkeit des Elbischen. Den jungen Luther Erhard Siedels wappnete unverstellt jugendliche Herbigkeit, Hans Brahms Spalatin hatte etwas höfisch Kluges, sympathisch Feines, Franz Wenzlers Ulrich von Hutten ergreifend Verurteiltsein und Todesschwermut. Insonderheit zeichnete den Abend Einigkeit in allem Unverfälschten aus, etwas erfreulich Gesundes, Gedrungenes, durch und durch Reelles.

Mit dem Reellen zu hapern scheint es mir in den Dichtungen zweier Premierenabende: in Kaisers *„Von Morgens bis Mitternachts"* und in Rolf Lauckners *„Der Sturz des Apostel Paulus"*. Georg Kaiser gilt bei vielen als ein wesentlicher Dichter des neuen Dramas. Nach ehrlicher Prüfung seines umfangreichen Dramenbestandes ergibt sich für mein Gefühl als ihr Verfasser ein technisch versierter Mischer aller willigen Effekte des gedrängteren Stiles. Zwanglos läßt sich die Fülle seiner Stücke in zwei Stimmungskategorien unterbringen: die einen zeigen vorzugsweise eine balladeske, mit kulturhistorischen oder romantischen Reizen wirkende Note, die andern bringen Soziales, Intellektuelles, Tendenzhaftes und Weltanschauliches zum Austrag. Beiden Arten gemeinsam aber finde ich eine Unbeteiligtheit wärmerer seelischer Regionen, eine Fertigkeit der kalten Hand. *„Von Morgens bis Mitternachts"* gehört zur zweiten Gattung. Es tummelt sich darin eine hervorragende Kenntnis der schlagkräftigsten Theatermaschinerie, eine Virtuosität in ihrer Forcierung und ein übertrumpfendes Ausmünzen jener Möglichkeiten, die in der Haltung der Generation zu lancieren sind. Was Wedekind aus der Dämonenwelt seines blutpeitschenden Erlebens heraufzwang, das Bewußtwerden vom Abenteurerschicksal des auf seine urtümlichsten Triebe gestellten Menschen, was Sternheim mit der Leidenschaftlichkeit seines Hirns erlebt, daß der Mensch sich endlich zum Eigensten seines Selbst wider alle Verstellung der Massenformen und der Konventionen zu entfesseln hat, das braut Kaiser zur Farce eines „modernen" Bekehrungsstückes. Mannigfaltig sind die Zutaten: Satirisches und Zirkuswitziges, vertrackte Familienmisere und süße Lockung, Symbolik, der ganze Apparat vorgeblich extravaganten Großstadtbetriebs und zuletzt Filmtrick mit tieferer Bedeutung. Mag sein, daß heut Distanz zu diesem Blendwerk leichter fällt, weil der Stolz auf die billige Errungenschaft mechanistischen Wahns teilweise bereits überwunden scheint, daß eine so mißverstehende Oberflächlichkeit fast historisch anmutet, aber die Werbefähigkeit des kapitalistischen Rhythmusses auch als wahr unterstellt, läßt das Unterstreichen

der Meisterschaft der einzelnen Fechtgänge das Vertrauen auf den im Stücke geführten Kampf kaum aufkommen. Einer wird aus gewohnter Kümmerlichkeit und Bescheidung geschleudert, gibt sich an alle Genußmöglichkeiten hin, erkennt ihrer aller Lüge, erkennt auch den Glauben an den Menschen und an die Liebe als Lüge in einer kapitalistisch, also ungöttlich und unmenschlich, orientierten Welt und schlägt sich ans Kreuz seiner eigenen letzten bittererkauften Einsamkeit. Das könnte ein herrliches, rasendes, wahrhaftiges Inferno Menschenläuterung sein, wie einer durch sinnlose Umwege der „Kultur"-Täuschung und der Unzulänglichkeit: Reichtum zu seiner Entlassung in die Ewigkeit dringt, aber die Raserei dieses Stücks ist einem unbeteiligten Temperament künstlich angehitzt, die Läuterung nicht aus dem Zentrum der Seele, sondern in der Peripherie des technischen Kreises gewonnen. Und wenn in dem Stück raffiniert die Mittel der technischen Epoche benutzt sind, wenn mit Reklamestil und Tatsachenexzentrik gearbeitet wird, so wäre das schon berechtigt und könnte ein adäquates Instrument für eine Musik sein, die die Zeit und ihre Dynamik auszudrücken imstande wäre. Aber da ich empfinde, daß der Benutzer dieser Mittel im Augenblicke der Benutzung weder mit ihrer Vehemenz, noch mit ihrer Strategie, noch mit ihrem Bluff Ernst macht, ist nicht einzusehen, weshalb eine raffiniert elektrisch betriebene Kunst-Falschheit besser sein soll als die, welche etwa in der „Ehre" so hausbacken bieder im Grund die gleiche Taschenspielerei mit marktgängigen „Symbolen" übte. Und wenn Kaiser sich keiner Riesenerfolge erfreuen darf, liegt es vielleicht nur daran, daß ein Teil unsres Publikums schon über die eigne Lüge hinaus ist, ein andrer noch bei der von Gestern hält und ein dritter sich selber kompromittiert fühlen mag. Kommt hinzu, daß die Aufführung in den Kammerspielen nicht gut war. Ein Stück, das Blitztempo, unerhörtes Moment-Manövrieren, Absurren verlangt, wurde in retardierendem Langziehen verschleppt. Der Spuk des Irrealen wurde vergröbert zu greifbarem Requisit, der Fata morgana entkleidet, daß ein nur scheinbares Totengerippe eindeutig plastisch wie Wolfsschluchthokuspokus dahing. Am besten waren die Rennfahrerszene, die wirklich den übertriebenen Klamauk solchen Spektakels herunterflitzte, und die Heilsarmeeversammlung, bei der das Kleinhöckrige ganz richtig getroffen war, das Zweifelhafte ihres Publikums und die in Gewohnheit routinierte Theaterei des Bekehrungsrummels. Pallenberg hatte typisch Aussehen eines hinter Kleinstadtschaltern verkäfigten Mittelmäßigen und auch die in Reaktion auf soviel Versagtes geschärfte glückhungrige Rabiatheit. Aber er löste Text und Gestaltung seiner Rolle in lauter tüchtige Charakterepisoden auf, statt sie mit einheitlichem Schmiß zur fabelhaften Augenblicksvision zu ballen. Aufwühlendes geschah durch Elsa Wagner, aus der für eine Sekunde von aufbrechender Not ihres stärksten, des Weib-Gefühles Schrei revoltierte. Gülstorffs Bankdirektor besaß gelungen schmierige Jovialität der Kleinstadthonoratioren, Voelcker ließ einen Familienvater durchdringend schlicht auftun das Bekenntnis seiner „Gemütlichkeits"-Hölle. Und Margarete Kupfer erschöpfte die Skala von Menschlichem und Unmenschlichem, mit der die schnöde Grotesketragik der Daseinshysterie eine Dirne umschaudert.

Vom ähnlichen Schlage unechten Mischertums ist Rolf Lauckner in seiner Szenenfolge *„Der Sturz des Apostels Paulus"*, die in geschickter Dosierung Mache, Detailmalerei, Religiöses, Ehepsychologisches mengt. Diese Buntscheckigkeit liebäugelt mit jedem, was gefällt, daß man ihrem Autor eine perfekte Publikumssache für bald zutrauen könnte. Dabei glücken ihm Kleinkramepisoden mit tragikomischem Einschlag, bis höhere Ansprüche Langeweile heraufphilosophieren. Und faustdicke Szenenschlüsse schinden mit Genrehaftigkeit Stimmung, und szenische Epigramme stellen sich übersichtlich in Positur. Etwas, was im kleinen Bezirk seiner anspruchslosen Liebwertheit sich gute Erinnerung geschaffen, ein anständiges Volksdramolett gegeben hätte, verquickt sich mit großen prinzipiellen Auseinandersetzungen und übernimmt sich an höheren Regionen. Zwei Hälften entspringen so eitlem Streben: eine groteske, harmlose Angelegenheit, eines Friseurgehilfen Theosophenwahn, und wie aus einem Punkte zu kurierende Weiblichkeit ihren Pseudopropheten umschwärmt; und eine schroff tragische Entzweiung: der seine Heilandssendung bluternst nimmt, kämpft den Kampf gegen das eigene und gegen der Welt Gewissen und landet über Tod und Liebe in die Entrücktheit uneigennütziger Menschengüte. Der humorhafte Teil ist erträglich, der tragische durch Wohlgefallen an etlicher Rührseligkeit, Ausschlachtung jeder falschen Stimmung, Verwendung jedes „besseren Problems" — so daß Björnsons „Über unsre Kraft", Ibsens „Alles oder Nichts" Kontrastierung von freimütiger Religiosität und listiger Kirchlichkeit, ehelicher Bindung Wirrsal und das Auf und Ab der Frauensehnsucht gekoppelt ist — verärgernd. An diese nicht sehr wertvolle Gelegenheit war eine gute Aufführung gewandt. Moissi hatte wichtige Momente, wenn er auch, statt des Halblächerlichen einer gutgemeinten Hochstapelei Gefangener zu werden, das Ganztragische einer echten Inbrunst der Enttäuschungen durchlitt. Er hatte manchmal etwas Rührendes wie hilflose Tierblicke und dann wieder eine Flamme, die aus den hartnäckig lodernden Gluten einer von Gott schlecht ausgestatteten Berufung schlug. Wundersam war die Thimig als Bürgerfrau, in der Benachteiligung dem nüchternen Gatten gegenüber, im auftauenden Glück des Schwarmerlebnisses, im nicht aus den Grenzen ihres Wesens Herauskönnen einer zerkrümelten Schwäche, die scheu aus Opferaugen um Nachsicht bat. Friedrich Kühne gab dem getreuen Hundefängerkameraden eine drollige, trockne Zutraulichkeit, das ahnungslose Hintappen und Herumprudeln und tolpatschig Zärtlichsein. Erfüllungen im Kleinen waren die charakteristischen Komikzeichnungen, die Paula Eberty als süßliche Friseuse, Sophie Pagay als Frau Kallbach, Valeska Gert als schwerhörige Hecheljungfer, Nunberg als Koppel lieferten. Magnus Stifter brachte zivile Durchschnittlichkeit richtig heraus.

DRESDNER THEATER

Von H. Z.

Sonst hat sich nichts geändert: die Königlichen Häuser heißen Staatstheater; da man nicht weiß, wie die Dinge verlaufen, gibt sich zielloses Umsichtasten für neuen Geist aus — im Maulwurfsbau bekennt man sich zu alten Arroganzen —; das von der Presse einst freudig begrüßte Ereignis, einen

dichtenden Generalstäbler, der nun andere Verwendung ersehnt, als Generalintendant den Kunstkarren auf die flachste Bahn schieben zu sehen, ist nicht eingetreten; — die abzulösende und von dem frischen Zopf dieser Revolution als unmodern verdrängte Exzellenz hatte wenigstens doch die Courage, in sehr gefährlichen Zeitläuften Engbrüstigen und immer wieder Buckligen ein mannhaftes Wortgefecht nach einer für seichte Seelen verlorenen „Seeschlacht" Goerings zu liefern und durch Werfels „Troerinnen" den Schrei der Verzweiflung in die verstopften Ohren derer, die „das Ding drehten", gellen zu lassen; Wildenbruchs zottelige Barbarenode „Ermanarich der König" wird, Zeichen heimlicher Sehnsucht, als Rundgesang noch vorgeschrieben, und jener, der sie einst empfahl, findet den neugebackenen Bühnenrat bereit, den Schritt zur Lächerlichkeit hin mitzumachen. Das Gesicht der neuen Zeit ist also wieder ein Gesäß. Es liegt System in diesem tapferen Rückzug ins Belanglose, der nun schon zwei Jahre nicht eingelöster Verpflichtungen überblicken darf. Man unternimmt ein paar kühne Attacken nach vorwärts, die den Anschein jugendlichen Tatentriebes geben, scheint aber genau zu wissen, wie das Publikum, auf das gerechnet wird, den inszenierten Spektakel aufnimmt. Nämlich gar nicht. Das gibt Berechtigung, zur alten Taktik zurückzukehren und weitere Beweise der Streithaftigkeit schuldig zu bleiben. Ist man dazu da, auf der Tribüne, die zum Kampf des Geistes gegen die Nöte der Welt, zum Haß des Einzigen gegen die Halbmenschen aufruft, ohnehin Schwerköpfigen die eigene Temperamentlosigkeit in Blut und Hirn zu impfen? Deutsche Literaturgeschichte kennen wir zum Taggebrauch ausreichend, um in langweiliger oder feierlicher Stunde Ahnenkulte sachgemäß vollziehen zu können. Und wenn ein alter Meister auf die Tribüne steigt, zum Volke zu reden, dann sollen vorher draußen die Glocken läuten. Nur verlangen wir, daß er würdig empfangen wird, also nicht zu oft erscheint: die Arrangeure gewöhnen sich sonst leicht an das Übermaß der Erscheinung, rufen den Namen aus, wie Bahnhofsportiers die Züge, stellen den schäbigsten Sessel hin und entstauben kaum mehr den längst verfilzten Teppich unter seinen Füßen. Der „Spielplan" gehört den Gegenwärtigen, vor allem der Jugend, die den Spielplan der jetzigen und künftigen Zeit bestimmen wird. Konpatrioten, die Müller heißen und „Die Könige" bengalisch falsch beleuchten, sind Unruhestifter und dürfen nicht die zu Exzessen aufreizen, deren verkniffene Augenwinkel und schiefes Lächeln in den Taschen geballte Fäuste verraten. Würdig und frei soll vom Menschen, also von uns allen, gesprochen werden: die Wahrheit liegt nicht links oder rechts, sondern in der Mitte eines Herzens, das allen Widerspruch liebend aufzulösen vermag.

Das konnte Molière, aber nicht Sternheim, der Literat. Der Klubsessel, in dem Sternheim das Leben zu verbringen gedenkt, ist kein geeigneter Predigtstuhl für einen Torquemade der Bürgerverbrennung. Der Herzog von Orléans, schon vor der Bekehrungsarbeit der Guillotine rebellisch auf eigene Rechnung und geringe Gefahr, verlor gerade im aufrichtigsten Augenblick der Revolte die elegante libertinistische Haltung. Sternheim, viel adliger und geistreicher als das herzogliche Platthirn, widerlegt die Existenzberechtigung der

Nachfahren seiner bürgerlichen Ahnen, vernichtet sie. Sie zappeln, eingefangen in das Netz der Grammatik Sternheims, haben ebensowenig einen Willen wie ein bestimmtes Profil, das nur Sternheims präzise und feinnervige Hand als sehr genauen Schattenriß den bewußtseinslosen Klassengenossen zu zeigen vermag, vergrößert, aber genau. Auch nach hundert Jahren werden zünftige und hoffentlich nützlichere Literar- und Kulturhistoriker für diese Feststellung einer bis dahin wohl ausgestorbenen menschlichen Abart Sternheim zu danken haben, wenn nicht Naturwissenschaftler durch die Behauptung, man habe es mit einem ganz eigenartigen Tiertypus zu tun, Verwirrung stiften. Das wäre kein Einwand gegen den Dichter. Der Einzige und Selbstsichere hat aber ein „Perleberg" geschrieben und gegen sich gezeugt: es ist ein grausames Vergnügen, das Pflänzchen „Liebe" auf meiner trocknen Seele verkümmern zu sehen! Er schrieb den „Snob" und beschrieb — den Emporkömmling! Ja, das kommt davon, wenn man im Klubsessel sterben und seine bürgerliche Verwandtschaft durchs Monokel betrachten will. — Der *„Bürger Schippel"* aus dem großen Fresko des bürgerlichen Heldenlebens versetzte den ausdauernden Wächtern ihrer Jämmerlichkeiten einen festen Tritt vor den Bauch. Stärkster Applaus quittierte die Handlung. Ein überlegener Geist vermochte, ohne Anspruch auf Zuneigung, Bekenntnis für seine überlaute Wahrheit den Feinden abzuringen. Ist Schamgefühl erwacht? Wird man jetzt willig, nach dem ersten Streich, die zweite Backe darbieten? Daß doch Demut zum Dichter und den Bestgehaßten käme. Oder bleibt es beim Faxenmachen? Der neue Regisseur des Schauspielhauses, Berthold Viertel, gab der Komödie Geist vom Geiste Sternheims, plus einiger Grade Wärme, welche die Gestalten runder machte, als sie gemeint sind. Er malte mit alten Mitteln neue Einfälle. Mehr Feingefühl als wagemutiges Temperament. In diesen gebotenen Ausschnitt der Tiefenwirkung komponierte sich das wundervolle Ensemble: Ponto, um Schippels Schicksal einen Hauch der Tragik witternd, Meyers Hicketier, ohne alle fremden Bestandteile, mit Fischers Wolke und Wierths Krey ein selbstverständliches Quartett bildend. — Herbert Eulenbergs *„Insel"* wollte polyphon klingen, wie der „Sturm" Shakespeares, und ist doch nur ein ins Weite verhallendes Spiel auf bunter, blumenreicher Festwiese, dargebracht von einem kleinen Häuflein allegorisch aufgeputzter Teilnehmer, zu Ehren eines grundgütigen und idealischen Dichterfürsten, der sich „ohne Haß vor der Welt verschließt", usw. Es ist nicht der am Busen zu haltende Freund, sondern die Kunst, welche Zuflucht und Hort aller Menschlichkeit und Glückes ist. Sie ist die Insel der Idealisten. Eulenberg kennt die Gewalt des Zweifels, Skepsis ist oft beste Würze und das Gegengift, das seine in selige Uferlosigkeit hineingerissenen Geschöpfe zu kosten bekommen, und nun soll Traumland Rettung allen ehrlich Fragenden und verzweifelt Ringenden sein! Die Insel „Idealien" (schon der Name macht ihre Entdeckung zu einem Ärgernis) hat ihre Tempelbrände und Schönheitsschänder. Macht nichts, ein paar wohllautende Verse, monistisch angehauchter Pantheismus leugnen die Tatsache des Leids hinweg, überkleistern den tiefen Riß, der durch alles geht, was Leben in sich birgt. Stirb, aber nur „in Schön-

heit", und kein Schrei der Empörung dringe aus der zerrissenen Brust des gegen die Weltordnung der Not anstürmenden Wollens. Ist das noch menschlich oder schon olympisch? Eulenberg hat sich in Goethesche Bergregionen verstiegen und schreitet in bekannten Rhythmen dahin, ohne dem Olympier näherzukommen. Nur hier und da zuckt romantische Ironie auf, um sofort in nachklassischen Mantelfalten zu verschwinden. Man sprach Verse und Pausen. Alice Verdens Anmut ließ stets eine mitschwingende Träne ahnen, die zartsinnig aufzufangen der schwiegervätterliche Cosmo, Lothar Mehnert, gerne bereit war. Wirklich gerne? Er hat strengere Aufgaben. Walter Iltz als Alertes war hier durchaus im Recht: Kunst bringt Gunst. Er erfrischte Ungeduldige.

Über den Kunstbetrieb und die verlorengegangenen Möglichkeiten des Dresdner Albert-Theaters wird bald einiges zu sagen sein. Zur Aufführung von Frank Wedekinds *„Musik"* nochmals dies Die Richtung auf das Grundsätzliche ist ein deutlich sichtbarer Zug im Wesensbilde Wedekinds. Er ist also auch Idealist. Daß der Glaube an sein Ideal nicht immer unerschütterlich ist, versetzt ihn oft auf das Verteidigerbänkchen, sich und anderen die eigene Unbeirrbarkeit einzubläuen. Immerhin, an den Weg glaubt er und gerät nur in Aufregung, wenn die Frage nach dem Ziel gestellt wird. Es liegt eben zu sehr an der Peripherie allzumenschlicher Daseinskreise. Da, wo sich die Gestalten seiner Dramen bewegen. Und ist kein Ziel, sondern ein Sein, das zu leben nur an jener Peripherie gelingt: die Menschen sind dort frei und genügend kühn, jede soziale Vereinbarung zu überspringen. Das tragische Hohelied solchen Freudenlebens: Lulu, das Genie der Sinnlichkeit. Wedekind ist immer in Angst, mißverstanden zu werden. Oder tut wenigstens so. Die Staatsanwaltschaft, die Zensur und ihr Wickelkind, die bürgerliche Gesellschaft, haben es ihm auch nicht leicht gemacht. Die rührende tragikomische Figur des Literaten Lindekuh in der „Musik" spricht für die ausgezeichneten Absichten Wedekinds. Wenn nicht besagter Lindekuh das Drama zu einem Gipfel geführt hätte, hoch allerlei Dramatisches aus der neueren deutschen Literatur überragend, also notwendig war, brauchte die „Musik" keinen auftretenden Autor, der mitspielend bestätigt, daß Moral seine besondere Spezialität ist. Man mußte es auch so glauben. Ein erotischer Spezialfall ist wiederum, daß Klara Hühnerwadel der Musik erliegt, um doch nicht zu finden, was Lulu ohne alle Umwege meint. Der Dichter legt ihr aber die heiligste Mission in den Schoß: Mutterschaft. Er tut das mit Ernst und webt den Heiligenschein von Leidensstation zu Leidensstation lichter um das Haupt des Mädchens, daß ein Spalt sich dem Blick im Dunkel öffne: Ahnung kommender Gemeinschaft mit dem Guten, hervorbrechend aus des Geistes und Herzens Helle. Maria Neukirchen gab weichen und harten Klang der Klage, war eingeschmiegt ins Muttersein, ließ alles Glück verrinnen. Die Regie Willis tat alles, um den „Fluch der Lächerlichkeit" zu umschiffen. Die Inszenierung segelte also zielbewußt am Geiste Wedekinds vorbei. —